

УДК 82.09/.09-028.45

Ярослав Поліщук

## АВТОРСТВО І ГРА

*У статті досліджено постать автора в сучасному літературознавстві. Характерною тенденцією ХХ століття стало руйнування маєстатичного образу автора та впровадження замість нього образу ігрового – псевдоніма, маски, містифікації. Це – елемент творчої емансипації авторства. Незважаючи на песимістичні прогнози Р. Барта, не настала «смерть автора», її замінено розфокусуванням та множинністю його образу.*

*Ключові слова: автор, твір, маска, псевдонім, містифікація, література.*

Постать автора літературного твору віддавна привертала увагу дослідників красної словесності. Проте в останні десятиліття ця увага набула специфічних ознак. З одного боку, через системні зміни самого об'єкта. Проголошена свого часу теза про смерть автора (Р. Барт) викликала активний резонанс у гуманітарних науках, який і до сьогодні не вичерпав явного полемічного потенціалу. По-друге, сучасні дослідницькі практики дають підстави по-новому ідентифікувати автора та форми його репрезентації в художньому тексті. До цього прислужилися деконструктивістські, психоаналітичні, феміністичні та гендерні, постколоніальні та інші методики читання й інтерпретації, що кладуть акценти на суб'єктивізації через постать автора різних об'єктивних реалій нашого світу.

Слід додати, що ХХ століття стало періодом радикального перегляду уявлень про автора та авторства в літературі. Уже на межі сторіч, у ранньому модернізмі окреслилася ключова проблема новочасного автора, яку дослідники визначають як феномен *алієнації*. Інакше кажучи, це відчуження автора, що проявляється на різних рівнях особистості й творчості, – від зречення традиції до зумисного руйнування мовно-культурних кодів, демітологізації художньої мови [8, 74–77]. Урешті, це унікальний досвід експериментування з формою, що призвів до ризиковано-руйнівних ефектів щодо функціонування літератури як культурної інституції та її рецепції в читацькому середовищі. Стрімке поширення масової культури та медійних засобів інформації постулювали витіснення автора *ad marginem* літературної ситуації. Через те сучасний автор або піддається загальному впливові та приймає накинута йому умови й утрачає свою творчу автономію, або, навпаки, прагне будь-якою ціною її зберегти і вдається до форм радикалізації власної творчої ідентичності.

А проте письменник, медіум, скриптор (хоч як би ми назвали суб'єкта художньої творчості) залишається провідною постаттю літературного процесу. Від його постави залежить чимало чинників, які ми звичайно аналізуємо на рівні художнього тексту, позаяк саме автор визначає характер тексту, укладає його неповторну мовно-образну форму, виробляє властивий стиль та вибирає жанр. Урешті, автор визначає той образ дійсності, який на рівні враження

передається читачеві. Це своєрідна квінтесенція твору, авторська візія світу (художній образ дійсності, за традиційною поетикою), що належить до принципово важливих вартостей нашого мистецтва. Вона має різні назви в інших мовах (англ. *presented world*, нім. *dargestellte Welt*, пол. *świat przedstawiony*), але є однаково шанована теоретиками літератури. Категорія автора в сучасній літературознавчій думці набула різних трактувань, досить відмінних одне від одного [9, 50; 3, 14]. Очевидно, це стало наслідком тих істотних розходжень, які ми пов'язуємо з бурхливими процесами модернізації літератури упродовж двадцятого століття. Варто виділити принаймні кілька аспектів авторства, актуальних для сучасної науки про літературу:

1. Автором є особа в конкретно-історичних обставинах, що займається літературною творчістю й трансформує в ній елементи власного біографічного досвіду. Аспект біографізму багато важить у цій концепції автора, без огляду на те, чи маємо справу з безпосередньо біографічним твором, чи з цілковитим витвором письменницької уяви чи фантазії.

2. Автор – це передовсім письменник, митець, людина пера. Отже, має значення не будь-який біографічний досвід, не громадянська чи політична активність цієї особи, а ті сторони її діяльності, котрі стосуються власне літератури, мистецтва. У цій концепції домінантою є естетичний талант автора, його вміння творити художні образи, здатні захопити сучасників.

3. Автор – це уявна постать, яка має мало спільного з дійсним індивідом, що пише вірші, новели або повісті. Справжня сутність автора виявляється лише в його творі, й через інтерпретацію може бути своєрідно реконструйована. У цьому погляді, як знати, авторство постає великою мірою абстрагованим поняттям, отож важко визначити межу поміж справжніми ознаками конкретного письменника і тими, які приписуємо йому в процесі інтерпретації ми, себто читачі й критики.

У трьох названих іпостасях автора цікаво розкладено його біографічну ідентичність. Якщо в першому випадку вона акцептується повною мірою та ставиться в основу розуміння категорії авторства, то у другому сприймається більш обережно, з певними застереженнями та обмеженнями. Натомість у третьому значенні поняття автора постає звільненим від біографічної залежності, автономним; воно істинне настільки, наскільки виразно проявляється через об'єкт, тобто художній твір. Звідси беруть початок більш радикальні інтерпретації авторства – аж до зведення його ролі до часткової в аукторіальній акції, як заявляють наратологи, або твердження про відмирання його функції в сучасному світі, що розвивають давню бартівську тезу.

Як би там не було, нині важко уявити собі повернення до однозначного поняття автора в його традиційному смислі, що було утверджене в епоху романтизму, – як Божого медіума, національного пророка, проповідника вищих істин. Так, у свідомості творців української літератури першої половини XIX ст. (І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Є. Гребінки, М. Костомарова, Т. Шевченка та ін.) панувало уявлення про вираження автором духу й характеру цілого народу. «У своїх теоретичних висловлюваннях, – пише М. Павлишин, – не без впливу загальноєвропейського захоплення народною

творчістю, вони зосереджували увагу на фольклорі, зокрема на піснях та думах, а в своїй власній поетичній творчості часто намагалися схоплювати дух того, що вони вважали народним генієм» [6, 12]. Такий образ автора поширився й на другу половину XIX ст. Лише на початку XX ст. під впливом нової формації модернізму він почав поступово втрачати вплив, хоча елементи народницької концепції автора присутні в літературі й досі (тривалий час вони були гальванізовані також під впливом соцреалізму та відповідної концепції служіння автора суспільству). Однак сучасні теоретичні постулати в царині літератури є досить динамічними й релятивними, тому цілком природно передбачають існування альтернативних поглядів на проблему автора. Теорія, як завважає авторитетний західний учений Джонатан Каллер, «...не визначає раз і назавжди, що таке смисл і як різні чинники – авторська інтенція, текст, читацький досвід та контекст – створюють те ціле, яке належить назвати смислом» [2, 137].

Література XX століття дає численні приклади утечі автора від однозначного ідентифікування публіки. Такі спроби слід сприймати в річищі емансипації письменника в умовах новітньої епохи. Разом із тим вони зраджують прагнення вийти поза рамки конвенційних уявлень про автора, нав'язаних літературним істеблішментом та публікою. Іронічна псевдонімія, загравання з читачем або розігрування його, одягання маски, різного роду містифікації – ось арсенал засобів, за допомогою яких автор «театралізує» свою особу, звільняючи її в такий спосіб від маєстатичності, містифікуючи наново, впроваджуючи у світ гри, химерності, фантазії. Удаючись до таких маніпуляцій, суб'єкт літературного твору або приховує власну ідентичність, маскуючи її, звертаючись до улюбленого літературного прийому фантазії та умовності, або ж розкладає цю тотожність на окремі ролі, голоси, партії. В обох мотиваціях присутній чинник *гри*, що здавна вважається найорганічнішим у літературній творчості, хоча традиційно експонувався на рівні персонажів та фабули, а не самого автора.

Літературна містифікація оприявнює позиціонування автора щодо себе самого як Іншого. Це *метонімічне* перенесення на твір однієї з уявних автопроекцій, «фантазій про себе». Наскільки такий прийом буває доречним і майстерним, визначають конкретні обставини – і суб'єктивні (характер письменника, його здатність до перевілення, гри), й об'єктивні (суспільно-культурна атмосфера, прихильність критики, підготовленість читача). Частіше, проте, зауважують зовнішню проекцію, а от внутрішні мотиви містифікації розкрити дуже непросто, адже вони виявляють неоднозначність і складність творчої психології конкретного майстра красної словесності. М. Наєнко у відомій праці про специфіку творчості пише: «Містифікатора можна вважати загалом щедрим чи благородним автором, адже він під написаним твором ставить не своє, а чиесь, часом – вигадане, прізвище. Відтак ним керують нібито не егоїстичні, а альтруїстичні, безкорисливі прагнення, однак за всім цим стоїть далеко не безкорислива мета. Містифікації в усіх випадках несуть у собі певний політичний чи суто літературний заряд, завдання якого – скомпрометувати, знищити якогось супротивника. Рідше містифікатор вдається до легкої іронії,

щоб просто когось розіграти, вказати комусь із колег-письменників на вразливість його стилю, проблематики творів тощо. Основне знаряддя в містифікатора – стилізація, за допомогою якої він творить образ того автора, який «стилізується». Ширший аспект цієї проблеми – стилізація епохи чи певного періоду в історичній епосі. Містифікатору в цьому випадку доводиться наслідувати стильову традицію цілого комплексу джерел, документів, авторів...» [5, 237].

Оцінка сучасного українського дослідника, як видається, надто песимістична, принаймні у першій частині, коли йдеться про *руйнівні* інтенції містифікації («скомпрометувати», «знищити ... супротивника»). Можливо, тому, що М. Наєнко спирається на досвід української літератури ХХ століття, котра у важких тоталітарних умовах розігравала переважно саме такі сценарії. Скажімо, блискучі пародії Едварда Стріхи (К. Соколовського) на «поези» М. Семенка 1930-х років – приклад містифікації, що сумно завершилася для обох. Та мірою звільнення літературної ситуації від нагінок чи пресингу влади містифікація тяжіє до другого, *іронічного* різновиду, коли ігровий чинник важить сам по собі, як доказ управності та перевтілення автора. Саме таку гру передбачає сам дух літературної творчості: порівняймо хоча б дотепні містифікації Максима Рильського чи Миколи Лукаша. Але цей принцип характерний для творчості взагалі, якщо згадати хоч би про забави-стилізації Моцарта, Дюрера чи Пікассо.

Ігровий потенціал мистецтва зазвичай проявляється в набуванні прибраних імен та властивостей, у псевдонімії. Псевдонім можна сприймати як заміну власного імені або уявна маску літератора, котру він, власне кажучи, обирає для побачення з читачем. Через *псевдонім-маску* письменник проектує певний образ автора (ясна річ, такий, що відповідає його власним інтенціям), моделює ідентичність, яку прагнув би закріпити в читацькому сприйнятті. Отже, псевдонім може бути також інструментом літературної маніпуляції, скеровуючи уяву читача, і в цьому також проявляється характер гри.

Загалом у літературі псевдонімія досить поширена й може, залежно від епохи та обставин, виконувати різні завдання. «Використання псевдоніма може спричинюватись rozmaїтими суспільними та особисто-біографічними чинниками: наголошування традиції, національної приналежності, певних творчих або людських рис, бажання зберегти інкогніто, станові забобони, цензурні умови, побоювання переслідувань, нерішучість авторів-початківців, наявність однофамільників або родичів, що працюють на тій самій царині», – читаємо в сучасному літературознавчому лексиконі [3, 455]. Звернемо увагу, наскільки змінюється функція псевдо в українській літературі останніх двох століть. У ХІХ ст. літературна маска сприймалася, головним чином, як необхідний засіб оборони в загрожених обставинах й була відповіддю на переслідування української культури чи свідомою декларацією національно-культурної ідентичності, про що свідчать історії псевдонімів Марка Вовчка (Марії Вілінської-Маркович), Панаса Мирного (Опанаса Рудченка), Олени Пчілки (Ольги Косач) та Лесі Українки (Лариси Косач-Квітки), які утвердилися як літературні імена відповідних авторів, замінивши собою імена власні.

Зате у ХХ столітті псевдонімія значно поширеніша і виконує різноманітні завдання, причому з бігом часу дедалі рідше вживається як форма приховування авторства перед якоюсь загрозою. Псевдонім як необхідність, що мала з тих чи інших причин приховувати небажане для загального розголошення авторство, тут виразно поступається в актуальності перед псевдонімом як інструментом літературної містифікації, в якій ішлося вже не про накинута ззовні ролі, а про проектування письменником рецепції власної творчості. Таким чином, література модерної доби постулює творчу функцію псевдоніма, який стає інструментом гри автора з читачем. Саме такий характер мають численні псевдоніми українських авторів доби раннього модернізму, як-от – Микола Євшан (Федюшка), Арлекін і Віщий Олег (Микола Вороний), М. Сріблянський (Микита Шаповал), Марко Черемшина (Василь Семанюк), Олександр Олесь (Кандиба). Численнішу та семантично врізноманітнену групу становлять літературні імена, що були обрані майстрами періоду «розстріляного відродження» 1920-30-х років: Василь Блакитний (Елланський), Микола Хвильовий (Фітільов), Едвард Стріха і Кость Буревій (Костянтин Соколовський), М. Мертвопетлюйко (Михайло Семенко), Остап Вишня (Павло Губенко), Василь Сонцвіт (Валер'ян Поліщук), Юліан Шпол (Михайло Яловий), Леонід Зимний (Писаревський), Кость Котко (Микола Любченко) тощо.

Звичайно, мода на прибрання іншого імені виражала різну, зокрема особистісну, мотивацію. Переважно йшлося про декларацію через цей акт естетичних позицій автора, як це учинили Блакитний, Хвильовий, Буревій тощо. Яскраво виражений ігровий чинник присутній в іменах-неологізмах, творених із виразним епатажним наміром, – Гео (Георгій) Шкурупій та Гео (Грицько) Коляда, Михайль (Михайло) та Базиль (Василь) Семенки, Павль (Павло) Ковжун, Нік (Микола) Бажан та подібні. В умовах пореволюційного культурного відродження подібні модернізовані імена покликані були задекларувати розрив із традицією, орієнтацію на авангардну естетику, зокрема геокультурний вплив Заходу. Така модифікація імені в літературі засвідчує активність авторів у заходах самопрезентації через прибрання відповідного зовнішнього іміджу.

Іншим популярним мотивом псевдонімії було ствердження української ідентичності у випадках, коли властиве прізвище виказувало неукраїнське походження авторів: російське – Юрій Меженко замість Іванова, польське – Галина Журба замість Домбровської, єврейське – Володимир Коряк замість Волька Блумштейна та под. Існують і складніші варіанти вибору псевдо. Скажімо, творення Іваном Шевченком псевдоніма Дніпровський. Тут уходив у гру загальноновизнаний топос: письменник свідомо уникав прізвища, яке становило найміцніший літературний канон; до речі, він практично не користувався справжнім прізвищем і був знаний серед сучасників винятково як Дніпровський. А проте у псевдонімі цього письменника певною мірою відбився шевченківський «складник» – як основа культурного коду, адже образ Дніпра належить до найпоширеніших символів у поезії Кобзаря.

Оглядаючи масив творчих псевдонімів, можна зауважити своєрідну закономірність. Емансипація творчості, вільний розвиток течій і стилів супроводжується вигадливою та строкатою псевдонімією. І навпаки, періоди занепаду мистецтва нівелюють та знебарвлюють ігрову функцію псевдонімії. Нічого дивного, що в період сталінської стагнації культурно-мистецького розвитку переважають знов-таки власні імена й прізвища письменників. Утрачаючи ігрову конотацію, літературні самоназви в цей час можуть розцінюватись як небажані чи навіть злочинні, викликаючи підозру влади у нелояльності їхніх носіїв. Через те багаті і яскраві експерименти псевдонімії були зведені нанівець у 1930-х роках у СРСР, що, між іншим, сигналізує згортання та занепад множинних естетичних практик та зведення їх до уніфікованого, визначеного владою, канону, який буде названо соціалістичним реалізмом. Право вільного вибору літературного імені як форми автопрезентації залишиться пріоритетом лише еміграційної літератури.

Вдало обрана маска автора здатна оживати, рухатися, мати свою міміку, тобто є справжнім двійником, *alter ego* героя, представляючи органічну складову його натури. А проте принцип маски й маскування як такого зберігається, хоча стає складнішим та субтельнішим на рівні його вираження в тексті. Немає змоги чітко ідентифікувати, так би мовити, демаркаційну лінію, яка відділяє справжню творчу поставу автора від набутої та спеціально застосованої маски чи містифікації, оскільки сучасна наука не володіє відповідними вивіреними інструментами. Ця проблема певною мірою дезорієнтує теоретиків літератури. «Про межу між справжніми та кон'юнктурними позиціями та поглядами важко говорити з певністю, бо непросто зазирнути в душу – на те і є вони, оті маски, щоб воно так легко не давалося; і навіть для самого суб'єкта пам'ять часто підтасовує факти і спогади й видає уявне або бажане за реальне, тобто пише історію такою, якою вона мала бути» [1, 17], – зазначає Г. Грабович. З іншого боку, цим і приваблива містифікація, що вона відкриває можливість гри з читачем, але уникає однозначності, зокрема у трактуванні образу суб'єкта твору, зумисне розфокусовує й розмиває можливе уявлення про дійсного автора.

До речі, містифікація як добровільне обрання та експлуатація певної маски, хоча й стала в європейській культурі Нового часу дуже популярною, не належить до новітніх винаходів. Історія маски закорінена ще в культурі античності й Ренесансу з його славетними карнавальними перелицюваннями. На українському ґрунті цей топос міцно утвердила культура бароко. Так, образ маски неодноразово зустрічається у творчості Григорія Сковороди – трактатах, віршах, байках, епістолах. Сковороді йшлося про вибір властивого обличчя серед багатьох масок, які приховують сутність [7, 49]. Якщо автор «Саду Божественних пісень» апелював до справжності й відкидання маски, то в контроверсійному двадцятому столітті нерідко складається навпаки – маска заступає властиву тожсамість, ситуативно її заміщаючи навіть із більшим успіхом, що стає можливим в умовах репресій, обмов, заборон, воєн, тобто всіх тих чинників, які в сукупності постулюють дискримінацію творчої особистості й культу творчості як такого. Нині ж, у постмодерну добу, маска автора набуває

нового значення як елемент неодмінної гри, на яку перетворюється художня творчість.

У літературній практиці ХХ століття гра стала одним із провідних чинників, що безумовно позначилося також на рівні авторства. Визволення автора од маєстатичної ролі пророка й глашатая загальних істин постулювало його перехід в іншу категорію, в якій культурною цінністю і свідченням творчої свободи стає цілеспрямований вибір власного образу або формування власного іміджу. Незважаючи на проголошену Р. Бартом тотальну загрозу для авторства на порозі постмодерної доби, література не зазнала фатальної втрати суб'єкта. Навпаки, у наш час відбувається його неординарна емансипація, що знаходить відображення в урізноманітненні ігрового потенціалу творчості, у цікавих експериментах із містифікацією особи автора.

Таким чином, загадкова постать автора є досить непростим предметом теоретичних рефлексій сучасного літературознавства. У наш час постава автора нерідко заперечує класичний стереотип письменника – такого, яким його зображують на портретах у читанках та хрестоматіях, тобто позитивного, «правильного», морально бездоганного індивіда. При вивченні особи письменника у школі чи виші ми постійно зіштовхуємося з такою суперечністю, із невідповідністю виробленого традицією стереотипу автора та потребою сучасного переформатування його образу. Зокрема йдеться про характерну тенденцію до «відбронзовіння» класиків, до сприйняття суб'єкта творчого процесу в живій, динамічній проекції свого часу й мистецького контексту, що провокує множинність уявлень про авторство.

#### *СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:*

1. Грабович Г. Тексти і маски / Григорій Грабович. – К.: Критика, 2005. – 312 с.
2. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение / Джонатан Каллер. – М.: Астрель АСТ, 2006. – 158 с.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
5. Наєнко М. Інтим письменницької праці. З лекцій про специфіку літературної творчості / Михайло Наєнко. – К.: Педагогічна преса, 2003.
6. Павлишин М. Література, нація і модерність / Марко Павлишин. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2013. – 88 с. («Університетські діалоги», № 18).
7. Сулима М. Книжиця у семи розділах / Микола Сулима. – К.: Фенікс, 2006. – 392 с.
8. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Сергій Яковенко. – К.: Критика, 2006. – 295 с.

9. Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Wydawnictwo «Zakład narodowy im. Ossolinskich», 1998. – 706 с.

*В статье исследуется проблема автора в современном литературоведении. Характерной тенденцией XX ст. стала дискредитация маестатического образа автора и внедрение вместо него образа игрового – псевдонима, маски, мистификации. Это – признак творческой эмансипации авторства. Несмотря на пессимистические прогнозы Р. Барта, «смерть автора» не наступила, ее заменили на расфокусирование и умножение его образа.*

*Ключевые слова: автор, произведение, маска, псевдоним, мистификация, литература.*

*In the article is examined the question of the author in contemporary literary theorie.*

*Key words: author, novel, fiction, game, pseudonym, mistiphication, literature.*